anxa
90-B
21817

GEORG TREU

CONSTANTIN MEUNIER

Buchhandlung
u. wissenschaftliches Antiquariat
von
Conrad Skopnik
Berlin N.W., Dorotheenstrasse 8
nahe der Universität.
Ankauf einzelner wertvoller Werke
sowie ganzer Bibliotheken.

2098

3.

Meunier

CONSTANTIN MEUNIER

VON

GEORG TREU

MIT XXXIV TAFELN

DRESDEN
KUNSTHANDLUNG VON EMIL RICHTER
HERRMANN HOLST
1898

Alle Rechte vorbehalten.

ROBERT DIEZ

GEWIDMET

DEM KÜNSTLER UND DEM FREUNDE

VORWORT

Die nachstehenden Blätter sind ein etwas veränderter und hauptsächlich durch zahlreiche Abbildungen erweiterter Abdruck eines Aufsatzes über Constantin Meunier, welchen der Verfasser für den Jahrgang 1897 der Kunstzeitschrift „PAN“ geschrieben hat.

Für die Gestattung dieses Abdruckes sind Verleger und Verfasser der Redaktion des „Pan“ zu lebhaftem Dank verpflichtet, ebenso wie der Verlagshandlung Becker-Holemans in Brüssel. Diese gab in sehr entgegenkommender Weise die Erlaubnis dazu, dafs die gröfsere Anzahl unserer Zinkdrucke nach den Aufnahmen eines Werkes hergestellt werden konnte, welches die genannte Firma unter folgendem Titel veröffentlicht hat: *Les Maîtres de l'Art contemporain. L'Oeuvre de Constantin Meunier, peintre et sculpteur. Notice de Camille Lemonnier Brüssel 1896, Becker-Holemans, 7 rue de Namur* (Subscriptionspreis für über 70 Tafeln in gepresster Ledermappe 250 Francs; einzelne Blätter zu Fr. 1.50).

Ganz besonders aber haben wir dem Künstler selbst zu danken, der nicht nur die erneute Veröffentlichung seiner Werke mit gewohnter Freundlichkeit gestattete, sondern sich auch bereit finden liefs, uns einige briefliche Mitteilungen über sein Leben zu machen, welche unserem Büchlein zu besonderer Zierde gereichen.

Dafs es die Dresdner Internationale Kunstausstellung von 1897 war und die sich daranschliefsende Versammlung Deutscher Philologen, Archäologen und Schulmänner, welche den letzten Anstofs zur Veröffentlichung der nachstehenden Abhandlung gaben, habe ich auch in diesem Neudruck nicht verwischen wollen. Weitere Ausführungen der Gedanken, welche durch dies Zusammentreffen angeregt wurden, finden sich niedergelegt in einem Vortrage über Winckelmann und die neue Bildhauerei (Leipzig, Seemann 1898).

Die ersten Anregungen zur Beschäftigung mit Meunier gehen freilich viel weiter zurück, und zwar auf die Berliner Kunstausstellung von 1891. Damals erschienen die belgischen Bildhauer zum ersten Male als geschlossene Gruppe bei uns in Deutschland, ohne, wie es scheint, in weiteren Kreisen einen tieferen Eindruck zu hinterlassen. Unter den Künstlern und in der Kritik freilich machten schon damals einige Stimmen auf ihre aufserordentliche Bedeutung aufmerksam. Unter diesen verdient

für Meunier besonders diejenige von Cornelius Gurlitt hervorgehoben zu werden, wegen seiner weitblickenden und energischen Würdigung der neuen Wendung in der Kunst. Von der Zeit jener Ausstellung her schreiben sich auch die Verhandlungen der Dresdener Skulpturensammlung mit den belgischen Bildhauern. Sie führten jedoch erst 1896 gelegentlich eines in Gemeinschaft mit Robert Diez ausgeführten Besuches in Brüssel nicht nur zu einer ausgiebigen Beschickung der Dresdner Ausstellung durch die Belgier, sondern auch namentlich dazu, dafs das Albertinum nunmehr die vollständigste Sammlung von Bildwerken Meuniers besitzt, dank auch hier dem uneigennützigen und freundschaftlichen Entgegenkommen des Künstlers.

Dresden, November 1897.

C. MEUNIER HEIMKEHR DER BERGLEUTE

DIE ungewöhnlich reiche Vertretung der zeitgenössischen Bildhauerei auf der ersten internationalen Kunstausstellung Dresdens wird nicht nur den Bewunderern neuer Kunst, sondern auch den Freunden der Antike zu denken gegeben haben, welche hier im Herbst 1897 mit den Philologen zusammen in der Stadt Winckelmanns tagten. Anderthalb Jahrhunderte sind es bald her, seit in demselben Dresden 1755 Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Bildhauerei und Malerei" gedruckt wurden, die Gedanken, welche bald die besten Geister der Mit- und Nachwelt beherrschen sollten. Was ist seitdem aus diesen Ueberlegungen, was aus unserer Bildhauerei überhaupt geworden? Die Antwort geben die Belgier, welche an der Neige des Jahrhunderts die plastischen Gedanken der neuen Zeit am entschiedensten verkörpern, vor Allem die Werke Constantin Meuniers.

Dem ersten Erstaunen müfste hier alles in das Gegenteil von dem verkehrt erscheinen, was Winckelmann und die Seinen geträumt und erstrebt hatten. Dort die Sehnsucht nach freiem harmonischem Menschentum, hier ein unter lebenslange Arbeit und Mühe geknechtetes Geschlecht; dort der hoheitsvoll dahinschreitende Ferntreffer Apollon mit seinem goldenen Bogen, hier der ungeschlachte Arbeiter mit gekrümmtem Nacken und sorgenvollem Antlitz; dort der strahlende Olymp, hier die rufsige Fabrik oder die unterirdischen Höhlengänge des Bergmanns.

Und dennoch, wenn man Stand, Umrifs, Formen dieser Meunierschen Bildwerke ansieht: ist hier nicht in neuem Sinne der grofse plastische Stil wiedererstanden, den einst die Hellenen der Welt geschenkt? War hier nicht vor allem das natürliche, wahrhaftige, innige Verhältnis zur Heimat wiederaufgelebt, aus welchem die griechische Kunst ihre beste Kraft gesogen? Wie lange hatte statt dessen unsere hybride Plastik sich mit ihren Formen in alle möglichen Vergangenheiten und Phantasiewelten hineinempfunden — nur nicht in Heimat und Gegenwart. In dieser hatten die meisten, insbesondere die deutschen Bildhauer fast immer nur gezwungen und halb unwillig geweilt, wie mit der Empfindung, dass sie eigentlich zu gut für diese Welt und unsere Zeit seien. Und nun, nach der halb exotischen Treibhausluft unserer Akademieen, unserer Salons und Ausstellungen, endlich einmal der volle, frische Morgenhauch eines starken, lebendigen Volkstums in der Bildhauerei. Wie war dies Wunder möglich geworden?

Dadurch, dass in einem schlichten Künstler von starkem Wahrheitssinn und Heimatsgefühl der Bildhauer durch den Maler von der übermächtigen Gröfse der Vergangenheit befreit wurde, und jetzt erst den Mut gewann, was er im

Leben geliebt und erschaut, nun auch zum ersten Male in grofsen plastischen Gebilden hinzustellen.

Wie schwer unsere, mit der Erbschaft aller verflossenen Jahrhunderte belastete Zeit auch diesem Bildhauer seine Befreiung gemacht hat, dessen wird man sich an der Länge und den Umwegen der Bahn bewufst, welche den Künstler nach mehr als einem halben Jahrhundert nahezu wieder an seinen Ausgangspunkt zurückführte. Die Erfahrungen und Hemmnisse unseres ganzen Jahrhunderts mufste er in sich durchleben, verarbeiten, überwinden, ehe er als ein neuer Mensch wieder zur Bildhauerei zurückkehren konnte, mit der er als Knabe begonnen.

Das Leben ist Constantin Meunier von früh auf zu einer harten Schule geworden.*) Als jüngstes von sechs Kindern wird er 1831 in Etterbeek, der Vorstadt Brüssels geboren. Als er zwei Jahr alt ist, verliert er seinen Vater. Die ohne jedes Vermögen zurückgebliebene Witwe mufs ihre Kinderschaar durch ihrer Hände Arbeit unter schweren Entbehrungen aufziehen. An dem kränklichen, scheuen Knaben vertritt sein ältester Bruder, der bekannte Kupferstecher J.-B. Meunier von früh auf Vaterstelle. Er verbessert ihm seine ersten Zeichnungen und veranlafst seinen Eintritt in die Brüsseler Akademie. Man kann sich denken, welchen Eindruck auf einen Knaben mit solchen Erlebnissen die göttlich sorglose, heitere Schönheit der Antike zunächst machen mufste. Er wendet sich ihr leidenschaftlich zu — wie sein Jahrhundert, das diese Leidenschaft von dem vorhergehenden übernommen

*) Die nachstehenden Angaben sind der geistvollen, auf Mitteilungen des Künstlers selbst beruhenden Biographie Meuniers von *Edmond-Louis de Taeye* in dessen *Artistes Belges contemporains* (Brüssel 1894) entnommen, sowie dem im Anhange mitgeteilten Briefe Meuniers.

hatte — und bleibt ihr treu, nicht nur in der Akademie, sondern auch nach seinem Uebergange in die Werkstatt des Bildhauers Fraikin. Bei diesem Meister, zu dem er mit bewundernder Scheu aufsieht, harrt er ganze drei Jahre aus, sich eine gelegentliche Unterweisung im Modellieren durch Thonkneten, Gipsgiefsen und Ofenheizen mit rührender Bescheidenheit und Hingabe erkaufend. Noch als Zwanzigjähriger stellt er eine Statue *La Guirlande* aus, deren Name allein „tief blicken lässt". Man sieht, Meunier ist von Haus aus nichts weniger, als ein widerhaarig gestimmtes Gemüt.

Endlich aber hält es sein reifender Wahrheitssinn bei dieser Art von Kunst nicht länger aus. Was sollten ihm, dem nachdenklichen, in sich gekehrten Jüngling, den eine schwere Jugend früh für einen ernsten Lebensinhalt empfänglich gemacht hatte, diese schönen, glatten, hohlen Puppen. Nicht unwirkliche Schemen, fühlende Menschen wollte er bilden. Das aber glaubte er nach seinen Erfahrungen mit der antikisierenden Plastik nur in der Malerei zu können. Er verläfst Fraikins Atelier, hängt die Bildhauerei an den Nagel und mietet sich mit einigen gleichaltrigen Genossen eine Scheune, um hier eifrig nach dem lebenden Modell zu malen.

Bezeichnend für die Schroffheit der innerlichen Wendung, die sich in Meunier vollzogen, war gleich das erste, später untergegangene Bild, das er malte, die *Salle de St. Roch* (*1857*): eine Krankenschwester wäscht dem Leichnam einer eben im Lehnstuhl verschiedenen abgezehrten Frau die Füfse. Nach den Göttern des Olymp der ganze Jammer des Krankenhauses. Deutlich spürt man hier den Eindruck, den die Bilder Degroux's auf den jugendlichen Künstler gemacht haben müssen; jene Bilder, in denen Degroux das Dasein der Armen und Elenden gemalt, mit denen er lebte und litt. Man begreift, wie es Meunier zu diesem Künstler hinziehen mufste; denn auch er hatte

seine Jugend mit dem Volke der Enterbten zugebracht, und das hatte tiefe Spuren in seinem Gemüte hinterlassen. Aus diesen Stimmungen seines Innern heraus malt er in der Folge Weltflucht und Entsagung in dem Leben und Sterben der Trappisten, das Elend und den Groll des Bauernkrieges von 1797, den unschuldigen Tod in dem gesteinigten Stephanus, die Stimmungen der Frömmigkeit in mehreren Kirchenbildern. Von letzteren mag freilich manches Bestellungsarbeit sein. Der Stil wenigstens hat noch etwas konventionell Schönes, vom Zeitgeschmack Gebundenes.

Ganz er selbst wird er erst, als ihn um 1880 eine Anregung Camille Lemonniers in die Industriebezirke und Bergwerke seines Vaterlandes führt. Hier erst war es, wo der neue Maler in ihm ward und wuchs, den wir bewundern. Und was er malt ist ein neues Belgien, das Belgien, an das sich noch kein Maler vor ihm gewagt. Es ist das Land der Kohlenwerke und Fabriken; das Land, durch das zahllose Eisenbahnzüge auf dem dichtesten Schienennetze der Welt Tag und Nacht dahinjagen, zwischen ganzen Gebirgen schwelender, von qualmenden Schloten überragter Kohlenhalden; wo die Menschen wie die Ameisen auf den schwarzen Schlackenhaufen umherklettern und unter der Erde an hunderttausend Bergleute der Kohle in einem Gewirr dunkler Gänge nachgraben*).

Kaum sollte man es für möglich halten, dafs in dieser schwarzen Kohlenhölle, unter diesem rauchverfinsterten Himmel die Blume der Kunst erblühen könnte. Und doch ist dies „schwarze Land“ — *le Borinage*, das Gebiet von

*) Meuniers Zeichnungen aus dem Bergwerksgebiet des Borinage sind von seinem jung verstorbenen Sohne, *Karl Meunier*, radiert und unter dem Titel *Au pays noir* mit einigen Geleitworten Lemonniers bei Ed. Deman in Brüssel herausgekommen.

Bergen (Mons) — die eigentliche Heimat von Meuniers Phantasie geblieben. Hier weilt sie am liebsten, auf dem verbrannten Boden, zwischen den rufsigen Ziegelmauern und dem rauchgeschwärzten Balkenwerk der Schachthäuser, und vor allem bei den Menschen, welche in dieser Umgebung leben und arbeiten müssen. (Vgl. unsere Tafeln I—VII).

Er schildert die Bergleute, wie sie vor dem Förderhaus, der Einfahrt wartend, zusammenstehen und plaudern oder zusammengekauert hocken; wie sie bei Morgengrauen die Kohlenhalde zum Bergwerk hinaufklettern, oder des Abends in langem Zuge ermüdet heimkehren (Taf. III—IV und die Kopfleiste auf S. 1). Er zeigt uns die roten Ziegeldächer der Arbeiterdörfer, die aus den Thälern der schwarzen Schlackengebirge herausleuchten. Er führt uns in die Dorfstrafse hinein und läfst uns die Häuschen sehen, die, wie zur Erholung von dem traurigen Schwarz der Erde und des Himmels, fröhlich bunt bemalt sind, bald blau, bald rosa. Vor einer dieser Hütten nimmt die junge Bergarbeiterin in ihrer schlanken Männertracht, ihr Schwesterchen an der Hand haltend, auf dem Wege zu ihrem Tagewerk Abschied von der Mutter, die sich aus der Thüre beugt. Ein junger Bursche lehnt am Nachbarhause und blickt dem Mädchen nach (Taf. V).

In einem anderen Bilde schildert der Maler die Opfer eines Grubenunglücks. In einem dunklen, öden Gemache liegen die Leichen reihenweis auf hölzernen Pritschen ausgestreckt. Zwei Blendlaternen werfen ihren grellen, gelben Lichtschein auf die stillen Toten, während im Vordergrunde ein paar Frauen, wie versteinert in ihrer dumpfen, stummen Trauer die weifsen Leichentücher zurechtschneiden (Taf. VI).

Das ganze Leben der Leute in der lastenden Einförmigkeit der täglichen Arbeit, in den hellen, fröhlichen Stunden der Mufse, in Gefahr und Tod zieht in Meuniers Oelbildern

und Pastellen an uns vorüber. Man hat sich vor derartigen Gemälden des Künstlers mehrfach der Bauernbilder Millets erinnert. In der That ist nicht nur die Richtung auf das Volksleben beiden Malern gemeinsam, sondern auch ein Zug von Gröfse und Einfachheit in der Bildung ihrer Gestalten. Dieser wird nicht ohne Eindruck auf den geistesverwandten jüngeren Künstler geblieben sein. Aber Millet ist vor allem Landschafter. Von dem was seine Bauern sind und was sie innerlich bewegt, wird das Wesentlichste in Form und Licht und Stimmung der Umgebung erzählt. Ihre Gestalten selbst wirken in der allgemeinen Andeutung ihrer Umrisse und Bewegungen mehr als Gattungswesen, denn als Individuen. Auch in Meunier steckt ein wirklicher Maler, der in Farbe und Licht zu dichten weifs, nicht nur in seinen Landschaften, sondern auch dort, wo er seine Arbeiter im Feuerschein der Fabrik oder der rufsigen Dämmerung des Schachthauses zeigt. Daneben aber treibt es ihn, seine Menschen zu bedeutsam bewegten, markigen, scharfgeschnittenen Persönlichkeiten herauszuarbeiten. Er sieht eben als Bildhauer, und zwar mit der Zeit immer mehr und mehr.

Während unser Künstler nämlich in immer weiterem Kreise dem Leben der Arbeiter in den Eisenhütten und Ziegeleien, im Hafen und im Felde nachgeht, steigt für ihn mitten aus diesem Gewimmel von Arbeitern und Bauern allmählich sein Ideal hoher plastischer Kunst herauf. Es ist höchst reizvoll, dem Wachsen und Reifen dieses neuen Formgefühls in seinen Bildern nachzugehen; an dem Vergleich z. B. von Bildern wie der Rückkehr der Bergleute auf S. 1 mit dem Relief Taf. XXXI dessen inne zu werden, wie die Gestalten sich auch in des Künstlers Gemälden immer mehr reliefmäfsig aufreihen, in plastischen Gruppen sich aufbauen, oder zu statuarischer Gröfse und Typenstrenge lebensgrofs auswachsen

(man vergleiche unter anderem Taf. VII mit dem Reliefkopf des Bergmanns auf unserem Titelblatt). Immer mehr rücken die Gestalten in den Vordergrund der Bilder und nehmen bald deren ganze Fläche ein. Es erscheint nur wie eine letzte, natürliche Folge, wenn dem Maler inmitten des Hafengewühls von Antwerpen, vor der stolzen Haltung eines Laders oder vor der ruhig kraftvollen Stellung eines Eisenarbeiters die Empfindung überkommt: ein solcher Umriſs, solche Gliedmaaſsen vermöge nur die plastische Kunst würdig wiederzugeben (s. Taf. VIII—XI).

So wurde Meunier denn im Alter von fünfundfünfzig Jahren sich seines Berufes zum Bildhauer neu bewuſst und trat damit in die volle Reifezeit seiner künstlerischen Entwickelung ein, in welcher er Werke von epochemachender und bleibender Bedeutung schaffen sollte. Seine erste gröſsere Statue war der *Marteleur* vom Jahre 1886 (Taf. VIII).

Es ist oft davon die Rede gewesen, daſs der Anblick von Werken Rodins Meunier den Mut gegeben habe, das ihn umgebende Leben plastisch zu fassen. Allerdings begegnen sich die beiden befreundeten Künstler in der Selbstbefreiung von der überlieferten Bildung des Nackten, und ihre Behandlung des menschlichen Körpers hat manches Verwandte. Meuniers Stil als Ganzes aber ist im tiefsten Grunde aus seinem eigenen Wesen und Schicksal herausgewachsen: der malerischen Schulung und Befreiung seines Auges und andererseits dem plastischen, an der Antike genährten Triebe seiner Jugend, der nun, wie aus einer unteren, längst überwachsenen Entwickelungsschicht wieder ans Licht herauf zu wirken begonnen hatte.

Hält diese Behauptung seinem erwähnten Erstlingswerke, dem „Hammermeister“ gegenüber Stand? Allerdings, von dem Nacktenkultus der Antike, von dem Muskelprotzentum der

Späteren hatten ihn seine Studien und die Teilnahme an dem lebendigen Volkstum seiner Heimat gründlich befreit. Auch „drapiert“ er seine Gestalten nicht mehr. Es giebt für ihn keine „Kostümfrage“, welche unsere Bildhauer aus dem Anfange und der Mitte des Jahrhunderts so sehr fürchteten, dafs sie vor ihr ganz oder halb in das Land der Antike zurückflüchteten; jene Frage, die auch jetzt noch die Verfertiger offizieller Monumente mit Zwittergebilden sich abquälen läfst. Diese gefährliche Klippe der neuen Bildhauerei hat er längst übersegelt. Sie liegt weit hinter ihm. Meunier sieht seine Gestalten mit ihrer Tracht in Eins; sie ist ihm in der Phantasie völlig verwachsen mit seinen Menschen. Er vereinfacht ihr Gewand für seine künstlerischen Zwecke wie mit selbstverständlicher Sicherheit und kühner Unfehlbarkeit.

So läfst er seinem Vorarbeiter am Eisenhammer die volle schwere Arbeitsrüstung, deren er bedarf, um sich vor der funkensprühenden Glut der Eisenmassen zu schützen, welche er mit seiner Zange zu handhaben hat. Auf diese Zange gestützt, steht er in ruhigem Kraftbewufstsein da, „wie ein Feldherr“ vor der Schlacht mit den gewaltigen Naturkräften. Prächtig sind dabei Rumpf und Glieder für die klare Umrifswirkung eines Erzbildes geordnet — ganz im Sinne einer Hildebrandschen Forderung, welche für die Bronzestatue eine besondere Betonung der Silhouette verlangt, da sich die Innenzeichnung in dem dunkeln Metall nicht so leicht zur Geltung bringen lasse, wie in dem weifsen Marmor. Demgemäfs ist hier auch die innere Gliederung der Gestalt in grofsen, einheitlichen Mafsen mit kräftiger Querteilung gegeben. Weitergeführt wird diese Trennung durch verschiedenartige, malerisch reizvolle und doch einfache Behandlung der einzelnen Gewandteile: des anliegenden Leinwandhemdes und des derben abstehenden Schurzfelles, der groben Leder-

gamaschen und plumpen Schuhe, des Kopftuches und des Nackten. Diesem grofsen Zuge in Stand und Umrifs, dieser Schlichtheit in der Einzelbildung entspricht auch die typische Strenge des mager und kühn geschnittenen Antlitzes.

Die hier gerühmte Geschlossenheit, Einfachheit und Gröfse des plastischen Stiles ist aber durch die Griechen in die Welt gekommen, und zwar in natürlichem Wachstum aus den technischen Bedingungen, unter denen die Bildhauer der alten Welt arbeiteten. Der griechische Marmorbildner pflegte, wenigstens in der Blütezeit der hellenischen Kunst, nicht nach einem fertig in Thon ausgeführten grofsen Modell zu arbeiten. Erst von einem Künstler aus den letzten Jahrzehnten der römischen Republik wird gerühmt, dafs er niemals etwas in Stein gehauen habe, ehe er es nicht in Thon genau vorgebildet. In der Regel also wird der Grieche seine Arbeit unmittelbar vor dem rechteckig zugehauenen Marmorblock begonnen haben. Er entwarf seine Statue mit Kohle oder Rötel auf der Vorderfläche des Steins, legte die Hauptpunkte fest und ging den Umrissen des allmählich aus dem Marmor hervortauchenden Körpers von vorn nach hinten und von der Seite nach Innen mit Bohrer und Meissel nach, bis die Statue in voller Rundung dastand. Ein solches Verfahren sicherte, wie Hildebrand in seinem gedankenvollen Buche aus den Erfahrungen eigenen Schaffens heraus, besonders überzeugend darlegen konnte, dem Bildhauer von vornherein die geschlossene Einheit des Raumbildes und die deutliche Sprache der Umrisse; es nötigt ihn, den Blick stets auf das Ganze gerichtet zu halten und die Einzelheiten im steten Rückblick auf dieses zu bilden, mithin sein Werk zu typischer Schlichtheit und Gröfse auszugestalten.

Es liegt an der starken und eigenartigen Wirkung, welche eine derart geschlossene und schlichte Bildung der Menschen-

gestalt stets wieder auf den äufseren wie auf den inneren Sinn ausübt, dafs noch neuerdings ein Künstler, dessen Streben auf hohe Ziele gerichtet ist, die Rückkehr zu jener wirklichen „Bildhauerei" als den besten Weg zum wahren plastischen Stile empfehlen konnte. Klarheit und Vollständigkeit des Motivs, auch für architektonische Fernwirkung, sind hier weder das Einzige noch das Beste. Es ist die Seele, welche wir nach den Analogieen unserer eigenen psychophysischen Natur in ein solch gleichgewogen abgeschlossenes, steinernes oder ehernes Gebilde hineindichten. Diese ist es, die uns zwingt, in einem nach solchen Grundsätzen behauenen Stein ein in sich selbst ruhendes Wesen zu erblicken, das seine Gattung typisch darstellt und von den kleinen Hemmungen und Störungen der uns erfahrungsmäfsig bekannten einzelnen Lebensläufe frei zu sein scheint.

Der Entstehung und den Gründen dieser Jdeenassociation nachzugehen ist hier nicht der Ort. Wohl aber gebietet geschichtliche Gerechtigkeit, sich dessen zu erinnern, dafs es Winckelmann war, der sich dieser grofsen und dauernden Wahrheiten zuerst an den Schöpfungen der antiken Kunst bewufst wurde. Sie zugleich wirkungsvoll ausgesprochen und in ihrem geschichtlichen Werden und Wachsen aufgezeigt zu haben, das ist sein ewiges Verdienst um die plastische Kunst. Aber es war auch, wie wir jetzt alle wissen, sein und seiner Zeit schicksalvoller Irrtum, all jene grofsen und schönen Gedankenverbindungen für unauflöslich verknüpft zu halten mit den besonderen Formen und Gegenständen der griechischen Skulptur. Wir wissen es jetzt, dafs es gerade die Gröfse der hellenischen Plastik gewesen ist, die ein Jahrhundert lang auf unserer Bildhauerei gelastet und sie mehr, als jener gut war, in ihren Banden gehalten hat.

Erst mit erstarkter Selbständigkeit und geläutertem Sinne

konnte Meunier ohne Gefahr von der Antike lernen. Daſs er es wirklich gethan hat, beweist sein Brustbild des Bergmanns (Taf. IX). Dieser neue Herakles trägt schon in den sternlosen Augen ein äuſseres Merkmal seiner antiken Abstammung. Meunier wird freilich nicht gewuſst haben, daſs im Casino der einstigen Villa Ludovisi eine Herme steht, in welcher der fest und kraftvoll blickende Heros seine Keule grade so schultert, wie hier der Bergmann die Keilhaue. Das zufällige Zusammentreffen des Gesamteindruckes und der Charaktere in beiden Brustbildern ist deshalb nur um so bedeutsamer. Manchen wird diese Aehnlichkeit sogar störend sein. Sie werden sagen, Meunier habe hier zu sehr antikisiert. Aber es handelt sich in diesem Falle, wie wir sehen werden, um die Vorarbeit zu einer der überlebensgroſsen Eckfiguren am „Denkmal der Arbeit“. Für ein monumentales Werk von diesem Umfang und für die typische Bedeutung der Gestalt an ihrem Standort passen die streng und edel geschnittenen Züge unseres Erachtens sehr wohl.

Daſs Meunier für andere Zwecke auch mit starker Betonung des lebendig Persönlichen einen Typus zu schaffen wuſste, hat er in seinem Kopf des Puddlers (Taf. XIII) gezeigt, der in voller Erregung der Arbeit dargestellt ist; vor allem aber in dem Brustbild der Arbeiterfrau (Taf. XIV): jenes arme, von Hunger und Geburten ausgemergelte, elende Lasttier des Arbeiters ist nie ergreifender dargestellt worden. Auf der Münchener Ausstellung von 1896 schlug diese eine Büste in ihrer schlichten Wahrheit einen ganzen Saal voll „interessanter“ Skulpturen.

Auch in Meuniers Reliefstil wirkt die Antike trotz der neuen Gestaltenwelt deutlich genug nach. Mehrere grade seiner wirksamsten Bronzereliefs sind ganz in antiker Raumbehandlung durchgeführt: die Ausfahrt der Bergleute

(Taf. XV), ihre abendliche Heimkehr von der Arbeit (Taf. XXXI) u. A. Nicht umsonst wirkt der Reliefkopf des Bergmanns, welcher unser Titelblatt ziert, in seiner Verkleinerung wie ein griechisches Münzbild aus der Zeit des strengen Stils. Aber Meunier ist doch zu sehr Bronzetechniker, um bei jenen strengeren Formen des Marmorstiles im Relief zu beharren. Er hat viel zu viel aus dem Leben zu erzählen, braucht den Hintergrund zu sehr zur Verdeutlichung von Ort, Handlung, Stimmung seiner Menschen, um ihn ganz entbehren zu können (Taf. XVI—XVII). Manchmal will er sogar etwas zu viel in Erz landschaftern. So in seiner „Scholle", auf der zwei nackte Gestalten unter einem schweren Gewitterhimmel den Pflug mit aller Anstrengung durch das Ackerland ziehen. Himmel, Erde und Menschen erscheinen hier wie in einem Knäuel von Erzklumpen zusammengeballt. Sonst aber verlassen ihn Mafs, Geschmack und plastisches Gefühl kaum jemals. Wir geben auf Taf. XVIII den „Bergmann vor Ort" als ein Juwel der Reliefbildnerei.

Knappste Andeutung des Gesteins und der Streckenzimmerung, höchst bezeichnende Lagerung und Bewegung der Gestalt in ihrem engen unbequemen Loche, sorgfältigste Beschränkung auf das Wesentliche und Sprechende machen dieses kleine Relief zu einem wahrhaft klassischen Stück. Bei den Beinen ist die Bekleidung schlecht und recht, ohne die üblichen Verschönerungskünste gegeben. Um so prächtiger leuchtet der nackte Rücken aus der dunklen, gleichsam nur durch das Grubenlicht erleuchteten Höhle heraus.

Mit Rodin trifft Meunier hier, wie überall in einer gewissen verschleierten Bildung des mageren, oft durch Arbeit charakteristisch deformierten Nackten zusammen. Gemeinsam ist beiden ein starkes plastisches Einheitsgefühl, welches vermeidet, Gesamtform und Raumbild durch schärfere Bezeich-

nung der Einzelheiten zu zerreifsen. Auf das *„voiler le nu“*, das *„boucher les trous“*, mit dem Rodin gesprächsweise einmal seinen eigenen Stil charakterisierte, mochte Meunier zunächst schon durch die Technik des Gusses geführt worden sein, welche die Vermeidung von Unterschneidungen wünschenswert macht, vor allem aber durch die Freude seines Malerauges an dem weichen Glanz und Lichterspiel der Haut. —

Ueberblickt man das Volk von Bronzestatuetten, welches Meunier in den dreizehn Jahren seit seiner Rückkehr zur Bildhauerei geschaffen, und von denen unsere Tafeln XIX—XXIV Beispiele geben, all jene Bergleute, Fabrik- und Hafenarbeiter, Fischer und Bauern, so erstaunt man über die Weite und Eindringlichkeit des Naturstudiums, die Unermüdlichkeit der bessernden Hand, vor allem über die Stärke und Sicherheit des plastischen Gefühls, welches Werk auf Werk in fast gleichmäfsiger Vollendung entstehen läfst. Dabei wirken diese kleinen Statuetten wie lebensgrofse Bildwerke: so fest sind Stand und Umrisse, so schlicht und breit die Mache. Sie steigert auch den alltäglichen Vorgang zu ernster Monumentalität (Taf. XXIV). Man möchte für diese kleinen Kolosse ein anderes Wort erfinden können, als das widerwärtige „Statuette“ mit seinem Beigeschmack von puppenhafter Zierlichkeit. Meunier hat mehrere seiner kleinen Skizzen in Lebensgröfse aufgebaut: er brauchte dabei nur wenig zu ändern. Mögen dabei gewisse Unzulänglichkeiten des Könnens stärker hervortreten, die der Fachgenosse des Bildhauers störender empfindet — der Laie wird sie dem Maler gerne zu Gute halten, um des mächtigen Zuges und der echten Empfindung willen, welche bei der Uebertragung ins Grofse nur noch mehr packen.

Das habe ich am meisten vor der Erzgruppe des *Grisou* gefühlt (Taf. XXV). Sie giebt einen Vorgang, den der

Künstler selbst auf dem Schlachtfeld eines Grubenunglückes beobachtet. Die erste Zeichnung hat sein Sohn Karl Meunier in Aquatinta wiedergegeben (S. 5, Anm.). Eine Mutter sucht unter den Opfern des schlagenden Wetters ihren Sohn. Sie ist an den Leichnam des Erstickten herangetreten, beugt sich über ihn und blickt mit todesbanger Frage in das gebrochene Auge. Dieses stumme Zwiegespräch zwischen der Mutter und dem Toten ist von ergreifender, stiller und hoher Tragik. Keine heftige Geberde, kein lauter Schrei, kein aufdringlich schmerzverzogenes Antlitz — man sieht es unter dem tief herabgezogenen Kopftuch kaum — nur gepreſst bange Angst im suchend vorgebeugten Oberkörper und den aufs Knie aufgestützten, übereinander gekrampften Händen. Welche Gröſse und Sicherheit im groben Kleid, im schlichten Kopftuch des Arbeiterweibes. Das ist keine „Draperie", keine für plastische Zwecke entliehene Theatergarderobe, sondern die echte, rauhe Tracht des Lebens und der Arbeit. Und kein Versuch die beiden Gestalten „zusammenzukomponieren". Ihre Umrisse stoſsen im rechten Winkel aufeinander; aber die Herbheit der Linien gehört dazu. Es ist, als ob dem Bildhauer diese Tragödie des Mutterschmerzes zu ernst war, um an ihr herumzukünsteln. Nur schlichteste Wahrheit und Gröſse waren hier die würdige Fassung für einen solchen Vorgang. Das ist Meuniers Niobe.

Man hat unseren Künstler häufig mit Zola zusammen gestellt. In der That grüſsen einen viele von Meuniers Landschaften und Gestalten wie alte Bekannte aus dem Germinal. Aber Grundstimmung und Gesinnung beider Künstler sind doch sehr verschieden. Aus dem groſsartigen, düsteren Gemälde, welches uns Zola entworfen hat, spricht der ganze blutige Hohn und die Verzweiflung der *Joie de vivre*, und grinst nur zu oft das Faunsgesicht des Behagens an den

bestialischen Regungen der Menschennatur. Auch Meunier erspart uns nichts von den Herbheiten des Arbeiterdaseins. Er zeigt uns die Wirkungen lebenslanger Mühsal im gebeugten Rücken, den hypertrophischen Halssehnen (Taf. XI), den gekrümmten Knieen, den grofsen Händen und Füfsen, dem Ausdruck der Sorge in dem starren Blick und den harten Zügen; er bildet wohl auch gelegentlich einen Puddler mit halbvertierten Zügen. Aber er kennt auch das Kraftgefühl, die ruhige Entschlossenheit, welche die schwere und gefahrvolle Arbeit verleiht, er verherrlicht auch das Heldentum der Arbeit. Unser Künstler weifs auch etwas von der weihenden Kraft und stillen Gröfse des Schmerzes; es geht durch seine Werke eine Ahnung von der „verborgenen Weisheit der Welt".

Diese Stimmung hat Meuniers Schaffen über seinen engeren Beobachtungskreis hinaus zur Darstellung des Reinmenschlichen gesteigert. Nur ein Künstler von tiefster Innerlichkeit konnte die Geberde so ergreifend sprechen lassen, mit welcher der Vater den verlorenen Sohn umfafst (Taf. XXVI); nur ein solcher im *Ecce homo* eine so erschütternde Darstellung tiefsten Wehes geben (Taf. XXVII). Einzig Dürers Schmerzensmann auf dem Titelblatt der kleinen Passion läfst sich dem vergleichen. Meuniers Hohes Lied vom Leiden ist jedoch „der Gerichtete", das Brustbild eines Gekreuzigten im Museum zu Brüssel (Taf. XVIII). Kein langes Essenerhaar, keine Dornenkrone, keine Kreuzesinschrift, nur der Pfahl der Schmerzen, an den der Mensch in seinem Leid genagelt ist, und das hinten übersinkende, todesmüde Haupt. —

Das Werk, mit welchem Meunier seine Lebensarbeit zusammenzufassen und zu krönen gedenkt, ist ein „Denkmal der Arbeit". Ganz fertig sind davon bis jetzt nur die vier mächtigen Reliefs, welche den Untersatz des gewaltigen

Monumentes schmücken sollen, jedes mit sechs bis acht lebensgrofsen Gestalten (Taf. XXIX und XXXI—XXXIII).

Das erste dieser Reliefs, von Meunier *l'Oeuvre* oder *l'Industrie* genannt, giebt Taf. XXIX nebst einer Vorstudie zu den beiden Hauptköpfen auf Taf. XXX. Dargestellt ist ein Vorgang in der Glashütte. Acht nervige, halbnackte Männer sind mit der gefahrvollen Arbeit beschäftigt, einen geborstenen, mit geschmolzenem Glas gefüllten Thonhafen aus dem glühenden Schmelzofen zu ziehen und auf einen eisernen Wagen zu laden, um ihn davonzurollen. Ich lasse die Worte folgen, mit denen der Künstler selbst in einem Briefe den Vorgang schildert: *Le sujet de mon grand hautrelief l'Industrie — c'est une scène qui se passe dans une verrerie. Le verre est en fusion dans de grands creusets en terre refractaire et soumis à l'action d'un feu intense dans un four. Or il arrive dans un temps plus ou moins, q'une fente se produit dans ce creuset, et alors le verre liquide se repand dans le foyer, et il faut sans tarder remplacer ce creuset. Une équipe d'hommes spéciaux vient alors, et à l'aide d'un charriot de fer amène ce creuset incandescent sur ce charriot. C'est une operation délicate, étant donné le poids de ce creuset rougi à blanc. C'est une melée et un mouvement du diable, qui dure quelques minutes et que j'ai taché de rendre.* Man sieht, es ist der entscheidende Augenblick im heifsen Handgemenge der Arbeit mit der verheerenden Naturkraft.

Das zweite Relief (Taf. XXXI) stellt die Heimkehr der Bergleute dar. Acht halbnackte Männer mit Lederkappen und Hauen ziehen barfuss oder in schweren Holzschuhen schleppenden Schrittes an einer Kohlenhalde vorüber. Ihr Rücken ist gebeugt und ihr Antlitz finster. Ein rauchender Schlot und die Karrbrücke im Hintergrunde deuten die Kohlengrube an, aus der sie herkommen.

Das dritte Relief (Taf. XXXII) schildert das Treiben im

Hafen. Ein Schiff mit ragender Gallion wird von kräftigen, halbnackten Arbeitern ausgeladen, die Säcke und Kisten auf dem Rücken tragen. Einer der Lader, eine heroische Gestalt mit dem Schutztuch über Kopf und Nacken führt langsamen Schrittes ein schweres Zugpferd heran.

Die vierte Seite (Taf. XXXIII) zeigt die Ernte in einem wogenden Kornfeld, in dessen mannshohen Aehren fünf Schnitter bei ihrer Arbeit halb verschwinden. Einer von ihnen blickt, die Augen vor der sengenden Sonne mit der Hand schützend, zum Himmel hinauf, an dem sich schwere Gewitterwolken zusammenballen. Links im Vordergrunde steht die anmutige Binderin, das Haupt zur Garbe herabgebeugt, um welche sie das Strohseil windet, und hinter ihr im Korn lagert der Ackerstier. Auch dem Tiere, als dem Arbeits- und Leidensgenossen des Menschen, wendet der feinfühlige Künstler häufig seine Teilnahme zu. Eine berühmte Bronze von seiner Hand stellt das arme abgetriebene Grubenpferd dar, das unten im Dunkel der Erde die Arbeit des Bergmanns teilt, ohne je das Licht der Sonne wieder zu erblicken (siehe das Schlufsstück unseres Textes S. 26).

Von der Gruppe, die das Ganze krönen soll, und vier überlebensgrofsen, für die Ecken des reliefgeschmückten Untersatzes bestimmten Arbeitergestalten, schreibt der Künstler folgendes: *Quant au groupe principal, qui doit surmonter mon monument du travail, il a subi plusieurs transformations. Étant toujours à la recherche d'une grande ligne décorative je pense l'avoir arreté et trouvé depuis quelques jours.*

Le sujet en est la paix et la fécondité, représenté dorénavant par une figure d'homme, qui, dans un geste large, répand la semence sur la terre pour la féconder. Puis deux figures, une forte femme, fille de la Terre, tenant contre son sein l'enfant. Puis une autre figure d'homme récoltant les fruits de la Terre.

Je ne suis pas encore arreté au sujet des figures à placer sur les angles du grand piedestal décoré des hautsreliefs. Je crains que cela ne devienne trop vaste. Ils seraient empruntés naturellement aux divers métiers, marteleur (Taf. VIII), *débardeur* (Taf. X—XI), *paysan, mineur* (Taf. IX), *types que je possède.*

Je compte exposer l'an prochain la grande maquette de l'ensemble . . . Mais c'est une grosse affaire d'argent et un travail de plusieurs années!!

Dieses gewaltige Werk hat Meunier auf eigene Faust in Angriff zu nehmen gewagt und bis jetzt auch ganz allein und mit eigenen Mitteln gefördert. Sehr bezeichnend scheidet ihn dieser Zug von denen, welche den Markt der Konkurrenzen und das Joch der Staatsbestellungen suchen. Daſs bei derartigen Aufträgen selten was Rechtes herauskomme, ist eine allgemeine Klage. Wie sollte es auch anders sein. Eine von auſsen kommende, selten ganz dankbare, jedenfalls nicht aus eigenem Schaffensdrang des Künstlers hervorgegangene Aufgabe soll er unter dem Hochdruck von Staats- oder Komiteeaufsicht, unter der Hemmung durch allerlei berufenes und unberufenes Dreinreden zu einem bestimmten Zeitpunkt und unter dem Zwange eines bindenden Vertrages ausführen. Was Wunder, wenn das Ergebnis häufig weder ihm noch anderen recht zur Freude gereicht und mit Kunst oft wenig mehr zu thun hat. Viel besser würden Staat und Gesellschaft fahren, wenn sie weniger bestellten und mehr von dem kauften, was die freie Kunst in guten Stunden geschaffen, und vor allem, wenn sie häufiger das Geld zur Ausführung von Modellen in dauerndem Erz oder Marmor hergäben, wo einem Bildhauer ein glücklicher Wurf gelungen. Es müssen ja nicht immer „auf Postamente gespieſste", mehr oder weniger berühmte Männer sein, welche unsere öffentlichen

Plätze und Anlagen zieren; und Bildwerke anderer Art soll man nicht immer in die Museen sperren. Man soll sie ins Freie hinausstellen, in die öffentlichen Gärten, in die allen zugänglichen Gebäude. So geschah es im Altertum und in der Renaissance; so hat man es neuerdings in Paris wieder zu machen begonnen, und damit der neuen Blüte französischer Bildhauerei den Weg zu Augen und Sinn breiterer Volksschichten geöffnet.

Möge es der belgischen Regierung gefallen, sich in diesem Sinne des Werkes Meuniers anzunehmen. Es wäre dies die Erfüllung einer schönen Ehrenpflicht an dem Künstler. Denn welches Volk der Gegenwart könnte sich einer ähnlichen Verherrlichung durch die Bildhauerei rühmen, wie sie dem belgischen durch Meunier geworden ist?

Der Zufall hat es gewollt, dafs auf der Dresdner Kunstausstellung der Ehrensaal der belgischen Bildhauerschule mit Gobelins aus dem achtzehnten Jahrhundert geschmückt war. Eines dieser höfischen Schäfer- und Bauernfeste hing grade über Meuniers Glasofenrelief. Nichts hätte den Gegensatz in den Anschauungen beider Zeitalter schlagender zur Anschauung bringen können, als diese Zusammenstellung. Das achtzehnte Jahrhundert hatte mit dem Leben der unteren Stände in Maskenscherzen getändelt. Selbst die bürgerliche Kunst der Holländer im siebzehnten stellte ihre Bauern als rauchende und trinkende Tölpel dar. Das Altertum vollends hatte für den Arbeitersklaven nur den Hohn der Karikatur übrig gehabt. Was dürfte für unsere Anschauung wohl bezeichnender sein, als diese neue Wertung der Arbeit und des Arbeiters? Ich denke, einem künftigen Geschlecht wird Meuniers Werk wie ein Denkmal unserer ganzen Zeit erscheinen. Möge es dann auch zu einem Denkmal der Versöhnung geworden sein. Wenn irgend eine Gesinnung diese

bringen kann, so ist es eine solche, wie sie in der Kunst Meuniers lebt.

Vor allem aber verdiente dieses Künstlers Schaffen gerade dieses Denkmal. Denn kaum was anderes giebt seiner Kunst jene sichere Geschlossenheit, fast möchte man sagen Naturnotwendigkeit, als die tiefe Liebe seiner Phantasie zur heimatlichen Erde und dem Volk, das darauf gewachsen ist. Bildhauer von weit gröfserer Vielseitigkeit, blendenderem Geiste, gröfserer Sicherheit und Virtuosität der Technik besitzt die Gegenwart manche; aber ihr Schaffen erscheint neben dem Meuniers oft wie ein Spiel persönlicher Einfälle, wie wurzellos in Zeit und Ort und dem Leben der Zeitgenossen. *„L'art doit être de son temps et de son pays"*: diesen seinen Ausspruch im Schaffen ganz wahr gemacht zu haben, das ist unseres Künstlers Stärke, seine eigenartige, ja epochemachende Gröfse; denn eine solche Gegenwartskunst in der Plastik ist seit den Tagen der Renaissance nicht wieder dagewesen.

Wann wird in unserer deutschen Bildhauerei ein gleich bodenwüchsiges Schaffen einziehen? Oder vielmehr, wann wird es wieder bei ihr einziehen? Denn wir haben es in Peter Vischer und den Seinen doch schon einmal gehabt; und es hat bei ihnen die Kunst nicht gehindert, ihren Flug auch höher zu nehmen. Damals wurde das alles von mächtigen Flutwellen weggespült, die aus der Fremde her über das Land hingingen und fast vier Jahrhunderte lang dieses Gebiet unseres Lebens überschwemmt hielten. Ist die Flut nun abgelaufen? Wird die hoffnungsvoll sprossende junge Saat jetzt endlich zur Reife gelangen?

ANHANG

Wir hatten an den Künstler, dem die vorstehenden Blätter gewidmet sind, die Bitte gerichtet, zu deren Neudruck ein vollständiges Verzeichnis seiner Werke beizusteuern, oder uns doch einige Ergänzungen zu der bei *de Taeye, Artistes Belges Contemporains* gedruckten Liste zu geben. Er hat diesen Wunsch zwar mangels genauerer schriftlicher Aufzeichnungen nicht erfüllen können, aber uns mehr gespendet als dies: einen kurzen Rückblick auf sein Leben, welcher dem Leser sicherlich willkommener sein wird, als ein blosses trockenes Verzeichnis es sein könnte. Wir teilen die betreffende Stelle aus einem Briefe Meuniers im nachstehenden wörtlich mit:

„Il y a, pour ainsi dire, deux vies dans ma vie."

„Comme je vous l'ai dit, j'ai fait des études de sculpture à l'académie de Bruxelles et ai été élève de Fraikin de 16 à 18 ans. J'avais 3 ans chez Fraikin. Puis j'ai fait de la peinture — car cette première période de sculpture n'a pas compté, n'ayant fait que des études, la première exposition — un tableau la salle St. Roch, scène d'hôpital. J'avais alors d'après mes calculs environ l'age de 25 ans!! (1857)."

„Cet intervalle entre mes années de sortie de l'atelier de Fraikin et ma première exposition est rempli par des études de peinture, et surtout par des travaux industriels, des cartons pour

vitraux d'église. Cette exposition était une des expositions officielles dites triennales. Ce modeste tableau fait avec une conscience de peintre primitif n'existe plus malheureusement, et par mon fait.“

„Trois ans après j'exposais l'enterrement d'un trappiste. Ici je vois dans de Taeye une erreur, car il met Bruxelles 1858. Ce devait être en 1860, c'est à dire trois ans après — j'avais donc alors 28 ans.“

Trois ans après j'exposai toujours à Bruxelles mon St. Étienne martyr; j'avais donc 31 ans. J'ai du reste régulièrement exposé à ces expositions triennales et je puis d'après cela controler les époques. Puis viennent dans cet ordre approximativement: les trappistes laboureurs, les orphelines, St. François d'Assise, le dernier soupir du Christ, le baiser de Judas.“

„Toutes ces oeuvres, dont plusieures m'étaient commandées par l'état pour des destinations déterminées, rapportées dans la biographie de de Taeye, jusqu'en 1880, forment la première période de ma vie d'artiste. Ici se place pour la cloturer mon voyage en Espagne.“

„Puis le hasard me mène dans le pays noir, le pays industriel. Je suis frappé par cette beauté tragique et farouche. Je sens en moi comme une révélation d'une oeuvre de vie à créer. Une immense pitié me prend. Je ne pensais pas encore à la sculpture. J'avais 50 ans et je sentais en moi des forces inconnues, comme une nouvelle jeunesse, et bravement je me mis à l'oeuvre. C'était hardi, car hélas! j'avais une famille nombreuse.“

„Mes premières oeuvres furent bien accueillies par les artistes et par quelques rares amateurs. Je parcourus toujours en éveil plein d'ardeur le Borinage, les houillières, les hauts fourneaux, Liège et Charleroi, les verreries, le Val St. Lambert. Un des premiers je fis à Bruxelles une exposition d'études et de

tableaux, racontant l'histoire de ces humbles travailleurs, qui souleva dans Bruxelles une vive curiosité.“

„Puis, tout d'un coup, sans beaucoup réfléchir, je fis une statue le Marteleur (Taf. VIII), *dont vous possedez le plâtre — j'avais 56 ans — qui eut du retentissement à Paris au salon des Champs Elysées, qui fut suivi du Puddleur au repos* (Taf. XII).“

„A ce moment de ma vie, acculé à une situation critique, car hélas! tout cela ne me faisait pas vivre, je dus accepter la place de professeur à Louvain. C'était un exil, mais c'était le pain. Pendant quelques mois je fus anéanti, découragé. Mais, reprenant le dessus, je me jetai à corps perdu dans le travail et pendant cette période, qui dura dix ans, je produisis toute l'oeuvre que vous connaissez, ce qui, quand j'y reflechis, représente une somme de travail énorme.“

„J'étais pris au sérieux comme sculpteur, Paris, puis Dresde, puis maintenant Berlin me payent au centuple toute cette vie de travail et de solitude.“

„Que vous dire de plus? Je ne le saurais, et, je pense, n'aurait d'interêt pour personne. Mon labeur a été grand, la récompense est éclatante. J'ai maintenant atteint le maximum des jouissances d'amour propre — mais le temps se fait court!“

Für Meuniers Verhältnis zur Antike sind folgende Worte aus einem anderen Briefe bezeichnend:

„A propos de certaines de mes morceaux vous faites des rapprochements avec les antiques. Vous connaissez mon admiration sans borne pour l'art des Grecs. Au plus j'avance dans la vie, au plus j'observe la nature, j'en arrive à conclure, que ceux-là ont laissé des oeuvres où triomphe la beauté et la vie.“

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Titelbild: Bildnis C. Meuniers, nach einer Photographie.
Titelmarke: Kopf eines Bergmanns, Bronzerelief.
Kopfleiste auf S. 1: Heimkehr der Bergleute, Oelgemälde.
Schlufsstück auf S. 26: Altes Grubenpferd, Bronzestatuette.

TAFELN

I. Im schwarzen Lande (*Le Borinage*), Umgebung von Mons (Bergen), Oelgemälde.
II. Das schwarze Land, Aquarell.
III. Bergleute vor der Einfahrt, Oelgemälde.
IV. Der Schacht, Oelgemälde.
V. Bergmannsdorf, Oelgemälde.
VI. Die Hekatombe, Pastell.
VII. Bergleute, Aquarell.
VIII. Der Hammermeister (*Marteleur*), Statue in Gips.
IX. Brustbild eines Bergmanns, Bronze.
X. Lastträger (*Débardeur*), Bronzestatuette.
XI. Brustbild eines Lastträgers, Bronze.
XII. Puddler, Bronzestatuette.
XIII. Brustbild eines Puddlers, Bronze.
XIV. Arbeiterfrau, Bronzebüste.

XV. Ausfahrt der Bergleute, Bronzerelief.
XVI. Die Puddler, Bronzerelief.
XVII. Die Ziegelbrenner, Bronzerelief.
XVIII. Bergmann vor Ort (*Mineur à la veine*), Bronzerelief.
XIX. Boulogner Fischer, Bronzestatuette.
XX. Crevettenfischer aus Nieuport, Bronzestatuette.
XXI. Pflüger, Bronzestatuette.
XXII. Bergarbeiterin, Bronzestatuette.
XXIII. Der Grofsvater, Bronzestatuette.
XXIV. Der Verwundete, Bronzestatuette.
XXV. Das Grubengas (*Le Grisou*), grofse Bronzegruppe.
XXVI. Der verlorene Sohn (*Le Pardon*), kleine Bronzegruppe.
XXVII. Ecce Homo, Bronzestatuette.
XXVIII. Der Gerichtete (*Le Supplicié*), Bronze.
XXIX. Die Industrie (vom „Denkmal der Arbeit"), Gipsrelief.
XXX. Bruchstück aus dem Relief der „Industrie", Bronze.
XXXI. Heimkehr der Bergleute (vom „Denkmal der Arbeit"), Gipsrelief.
XXXII. Der Hafen (vom „Denkmal der Arbeit"), Gipsrelief.
XXXIII. Die Ernte (vom „Denkmal der Arbeit"), Gipsrelief.

C. MEUNIER ALTES GRUBENPFERD

TAFELN

C. MEUNIER

IM SCHWARZEN LANDE (LE BORINAGE)

C. MEUNIER

DAS SCHWARZE LAND

C. MEUNIER — BERGLEUTE VOR DER EINFAHRT

C. MEUNIER — DER SCHACHT

C. MEUNIER BERGMANNSDORF

C. MEUNIER

DIE HEKATOMBE

C. MEUNIER

BERGLEUTE

C. MEUNIER — DER HAMMERMEISTER (MARTELEUR)

C. MEUNIER BRUSTBILD EINES BERGMANNS

C. MEUNIER LASTTRÄGER (DÉBARDEUR)

C. MEUNIER — BRUSTBILD EINES LASTTRÄGERS

C. MEUNIER PUDDLER

C. MEUNIER — BRUSTBILD EINES PUDDLERS

C. MEUNIER ARBEITERFRAU

C. MEUNIER — AUSFAHRT DER BERGLEUTE

C. MEUNIER DIE PUDDLER

C. MEUNIER — DIE ZIEGELBRENNER

C. MEUNIER — BERGMANN VOR ORT (MINEUR À LA VEINE)

C. MEUNIER BOULOGNER FISCHER

C. MEUNIER

CREVETTENFISCHER AUS NIEUPORT

C. MEUNIER PFLÜGER

C. MEUNIER BERGARBEITERIN

C. MEUNIER DER GROSSVATER

C. MEUNIER — DER VERWUNDETE

C. MEUNIER

DAS GRUBENGAS (LE GRISOU)

C. MEUNIER — DER VERLORENE SOHN (LE PARDON)

C. MEUNIER — ECCE HOMO

C. MEUNIER — DER GERICHTETE (LE SUPPLICIÉ)

C. MEUNIER

DIE INDUSTRIE (VOM „DENKMAL DER ARBEIT“)

C. MEUNIER — BRUCHSTÜCK AUS DEM RELIEF DER „INDUSTRIE"

C. MEUNIER

HEIMKEHR DER BERGLEUTE (VOM „DENKMAL DER ARBEIT“)

C. MEUNIER

DER HAFEN (VOM „DENKMAL DER ARBEIT")

C. MEUNIER — DIE ERNTE (VOM „DENKMAL DER ARBEIT")

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00077 7280